

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXIV. Jahrg.

ST. FRANCIS WIS., JUNI 15, 1907.

No. 6

Pius X. und der kirchliche Volksgesang.

Freunde des Volksgesanges haben es oft mit Recht bedauert, auf einer Reise durch Italien, das Land der schönen Künste, insbesondere der grossen Meister kirchlicher Musik, nie oder selten Gelegenheit zu haben, das Volk in seiner schönen melodischen Sprache gemeinsam in der Kirche singen zu hören. Das italienische Kirchenlied, einst durch den volksthümlichen hl. Philipp Neri und später durch die Volksmissionen besonders eifrig gefördert, befand sich thatsächlich in letzter Zeit in der Periode eines betrübenden Verfalles. Indes wie auf verschiedenen Gebieten des religiösen und socialen Lebens, beginnt jetzt auch auf diesem Gebiete eine hoffnungsvolle Bewegung zum Besseren.

Von religiösem und in zweiter Linie auch wohl von nationalem Interesse angeregt, hat sich vor zwei Jahren in Rom ein Verein gebildet zur Förderung des italienischen kirchlichen Volksgesanges, die „Società italiana per la musica popolare,“ die die ersten Anfänge eines neuen Lebens bereits verwirklicht und, was sehr erfreulich ist, neuestens durch warme Anerkennung von seiten Papst Pius' X. eine, bei den schwebenden kirchlichen Musikfragen doppelt bedeutsame Guttheissung ihrer Ziele und Bestrebungen erhalten hat. Der neue Verein veröffentlichte bis jetzt zwei Serien einfacher und doch schöner, von den ersten Meistern der Gegenwart componirter Gesänge, die unter dem italienischen Volke in weiten Kreisen lebhaftes Sympathie gefunden haben. Der Hl. Vater empfing vor kurzem den Präsidenten und den Secretär des Vereins in Privataudienz, über die der halb-officiöse „Corriere d'Italia“ folgende Einzelheiten berichtet:

Der Hl. Vater lobte den Verein wegen seiner Initiative und gab mit bemerkenswerthen Worten zu dem Werke, so wie es gedacht und zum Theil bereits verwirklicht ist, ohne jeden Rückhalt den Segen. Man machte den Hl. Vater aufmerksam auf den ausschliesslichen Gebrauch der italienischen

Sprache bei dem angestrebten Volksgesange, und auf die Bedenken, die angesichts der neuesten Bestimmungen über kirchliche Musik dieser Umstand bei vielen Personen mit ängstlichem Gewissen zu erregen im Stande sei. Der Hl. Vater antwortete darauf:

„Ich glaube mich genügend erklärt zu haben. In meinem Motu proprio habe ich die lateinische Sprache nur für den Gebrauch bei feierlichen liturgischen Functionen als obligatorisch erklärt.“ Sodann nahm der Hl. Vater mit grösstem Wohlgefallen sämtliche Hefte der ersten Serie der neuen Lieder entgegen und liess sich bis auf's genaueste über alles bereits Veröffentlichte und über die Meister, die an dem Werke mitgearbeitet hatten, informiren. Er bedauerte den Mangel an religiösen Volksliedern in Italien, an Liedern würdig im Gotteshause zu erklingen und der Ausdruck eines der vorzüglichsten Acte der Gottesverehrung, des Gebetes, zu sein. „Es ist mein lebhafter Wunsch,“ sagte er, „dass bald, wie es ausserhalb Italiens bereits der Fall ist, so auch in ganz Italien man das Volk Gottes Lob in seiner schönen Sprache singen hört. Ich gebe,“ fügte er hinzu, „soviel ich nur kann zu Euerem Werke und Eueren Bemühungen meinen Segen und wünsche ihnen den besten Erfolg. So mögen denn Viele von allen Seiten her Euch nachfolgen und Euch nachahmen und unter Eurer Führung sich bemühen, es zu erreichen, dass die Kirchen widerhallen von Gesängen, an denen die ganze Gemeinschaft der Gläubigen sich theiligt.“ Und er bemerkte noch: „Es ist übrigens nicht so schwer, dies zu erreichen, ein wenig Eifer und guter Wille genügen. Das italienische Volk ist gelehrig und hat eine natürliche Neigung für Musik.“

Darauf erzählte der Papst, wie angenehm er eines Tages, als er noch Patriarch von Venedig gewesen sei, überrascht worden sei, als in Burano bei seinem Pontificalamte das ganze Volk an der Ausführung des Gesanges der Missa de angelis sich theiligt habe. „Das Volk,“ betonte der

Papst mit Nachdruck, „muss möglichst oft seine mächtige Stimme in der Kirche erheben, sei es auch, mit Ausnahme der in meinem Motu proprio erwähnten Fälle, auf italienisch, damit sein Gebet aus dem Gemüthe und dem Herzen komme.“ Zur Bestätigung alles dessen hatte dann der Hl. Vater die Güte, unter ein Portrait von ihm folgende Unterschrift zu setzen: „Wir segnen von ganzem Herzen diesen Verein mit dem lebhaftesten Wunsche, dass das heilige Beginnen überall Nachahmer finden möge.“

Pius PP. X.”

Was hier vom italienischen Gesange gesagt ist, darf sicherlich auch vom deutschen Volksgesange in der Kirche gelten.

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung)

Von Venedig aus verbreitete sich, wie gesagt, die neue Musikrichtung. Aber auch dort finden wir Meister der Polyphonie, die sich mehr zur älteren Musikrichtung hinneigten; so *Giovanni Croce*, 1560—1609, Priester, seit 1603 Kapellmeister bei San Marko, einer der edelsten Meister der Schule; *) ebenso, um etwas weiter der Zeit nach vorzugreifen, *Antonio Lotti*, geb. um 1665 zu Venedig, Kapellmeister bei San Marko, † 1740, dessen Compositionen den besten Werken der früheren Epoche nahekommen; und *Benedetto Marcello*, geb. zu Venedig 1686, † 1739, dessen fünfzig Psalmcompositionen stets hohen Werth haben werden.

Auch in vielen anderen italienischen Städten finden wir noch solche Meister; in *Verona* den Priester *Giovanni Matteo Asola* († circa 1596), der Werke voll schlichter Einfachheit und kirchlichem Sinne geschaffen hat^{†)} in *Padua*, *Ravenna* und *Loretto* einen Schüler Willaerts, den Minoriten *Fra Costanzo Porta* († 1601), dessen Werke in *Italien* und auch in *Rom* viel benützt sind. In manchen seiner Compositionen wendet er sich zwar der neuen Richtung etwas zu, sie sind

*) Dr. Witt schreibt bei Besprechung der tres Missae von Giovanni Croce in dem Cäcil. Vereinscatolog Nr. 450. „Es ist ein vollströmender Erguss, dem aber Abwechslung nicht fehlt, weil 2-, 3-, 4- und 5-stimmige Sätze recht hübsch und geschmackvoll abwechseln und sehr gut und mit Finesse gruppiert sind.“ — Vergl. Haberl, kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 49 ff.; Walter, Dr. Witt, ein Lebensbild S. 143.

†) Er war Priester, seine Blüthezeit fällt 1565—1596. Dr. Proske sagt über ihn: „Seinen Namen findet man neben den berühmtesten der älteren Zeit.“ Vgl. Ambros, l. c. B. III. S. 554.

aber dennoch Kunstwerke vorzüglicher Art und ruhen auf traditionellem Boden; in seinen 5-stimmigen Mess-Introiten des Kirchenjahres behält er den liturgischen Gesang im Tenor, wie ein Exeget, bei.^{*)} In *Mantua* finden wir *Viadana* (*Lodovico Grossi*), geboren zu Viadana bei *Cremona*, wahrscheinlich 1564, Franziskaner, Kapellmeister von Mantua; er trug zwar den deklamatorischen und liedmässigen Gesang in seinen 1602 veröffentlichten 1- und 2-stimmigen Kirchenconcerten mit obligater Orgel (*Basso continuo*) in die Kirche hinein; aber seine mehrstimmigen Compositionen (Messen, Motetten, Psalmen in falso bordone) tragen das Gepräge der alten classischen Musikrichtung^{†)} In *Vicenza* finden wir am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister den *Leone Leoni*, welcher durch seine mehrchörigen Compositionen berühmt ist; in *Modena* den *Orazio Vecchi* († 1604), Canonikus. *Vecchi*, dessen Werke ganz tüchtig sind, schliesst sich aber schon ziemlich stark der neuen Musikrichtung an. In *Neapel* treffen wir den *Alessandro Scarlatti*, geb. zu *Trapani* in *Sicilien*, Kapellmeister zu *Rom* und *Neapel*, † 1725; seine Compositionen sind eben so edel und kirchlich als zahlreich. Er war ein Schüler des *Carissimi*, eines in *Italien* hochgehaltenen Componisten; ferner, ebenfalls in *Neapel*, *Leo Leonardo*, geb. 1694, † um 1745. *Durante* Franzesco, † 1755, beide unter *Pitoni*, von dem ich gleich sprechen werde, gebildet und der strengen Richtung zugewendet.

Besonders in *Rom* waren noch Meister der älteren Schule. Als *Allegrì* im Jahre 1652 hoch geehrt in *Rom* starb, hatte sich zwar bereits jener Umschwung auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst vollzogen, der auch die Kirchenmusik einem den bisherigen Traditionen fremden Ziele zutrieb. Die Meister an der *Sistina* und an den anderen römischen Gesangschulen klammerten sich jedoch an die ihnen bisher geheiligten Prinzipien, bis endlich auch sie der Zeitströmung erlagen. Als Meister der älteren Richtung gelten *Agazzari* Agost. († 1640), Kapellmeister des deutschen Collegiums zu *Rom*, Schüler *Viadana's*; dann *Benevoli* Orazio, Kapellmeister zu St. Peter in *Rom* († 1672); dessen Schüler und Nachfolger *Bernabei* Gius., der dann später als Hofkapellmeister nach *München* kam und daselbst starb 1690; der schon genannte *Carissimi*, Kapellmeister zu St. Apollinaris in *Rom* († 1675); ferner *Bai* Tomaso, Kapell-

*) Vergl. Ambros, l. c. S. 517; Haberl l. c. 1884, S. 32; Jakob, l. c. S. 414.

†) Vergl. Haberl, Jahrbuch 1889, S. 44 ff.; Ambros, l. c. B. 4. (Fragm.) S. 248.

meister zu St. Peter (†1714); besonders aber *Pitoni* Giuseppe Ottavio, geb. zu Rieti, † als Kapellmeister zu St. Peter 1743; seine zahlreichen und durchaus edlen Compositionen werden noch jetzt nicht nur in Rom, sondern auch an den grössten Musikstädten der Welt (London, Paris, Dresden, u. s. w.) gesungen; er ist als Componist und Musiktheoretiker gleich gross. Um auch auf die spätere Zeit zu reflectiren, muss ich hier noch nennen: *Pisari Pasquale* (†1778), den man wegen seines Anschlusses an die ältere Schule sogar den *Palestrina* des 18. Jahrhunderts heissen wollte.*)

Auch in *Deutschland* finden sich nicht wenige Meister, die, obwohl sie sich der neuen Richtung nicht ganz verschlossen haben, dennoch mehr der überlieferten treu blieben; ich nenne *Leo Hasler*†, geboren zu *Nürnberg* 1564, bei *Andreas* und *Johannes Gabrieli* in *Venedig* in der Musik gebildet, dann zu *Augsburg* von 1585—1601, und zuletzt in *Nürnberg* als Componist und Dirigent thätig, gestorben 1612 zu *Frankfurt* am *Main*. Er wusste in seinen Werken sorgfältige contrapunktische Führung der einzelnen Stimmen mit Milde und Anmuth der Harmonie zu paaren, und bei aller Pracht und Mannigfaltigkeit in seinen Doppelchören schlicht und klar zu bleiben.‡). Ferner muss genannt werden *Jakob Handl* oder *Hänl* (*Gallus*), geb. um 1550 in *Krain*, zuerst Kapellmeister in *Olmütz*, dann in *Prag*, wo er 1591 starb. Auch er verleugnet zwar die neue Musikrichtung in seinen Schöpfungen nicht, pflegt mit Vorliebe den homophonen Satz; aber er ist klar und frei von jeder Ueberschwänglichkeit§). Hierher gehört ferner der *Regensburger* Priester *Gregor Aichinger*, geboren circa 1565, † 1628, der zwar ebenfalls der venetianischen Richtung nicht fremd war, aber in seinen Compositionen vielfach der römischen Schule folgte, ja wohl noch den *cantus gregorianus* nicht

selten bei denselben zur Grundlage nahm*); ferner *Josef Fux*, geb. 1660 in *Obersteiermark*, langjähriger Kapellmeister in *Wien*, † 1737; dessen Tonschöpfungen ebenso ausgezeichnet sind durch Originalität, als auch durch deutsche Schlichtheit und Klarheit, und italienische Eleganz†). Am meisten Ruhm hat ihm sein berühmtes Lehrbuch der Composition „*gradus ad Parnassum*“ eingetragen. Das in lateinischer Sprache geschriebene Werk ist in viele fremde Sprachen übersetzt worden. — Ueber andere deutsche Meister aus jener Zeit, siehe bei *Ambros* l. c. S. 141. f.

Aber all das Bemühen und Streben dieser hervorragenden Meister konnte das Zusammenbrechen der alten Prinzipien auf dem Gebiete der Kirchenmusik nicht mehr verhindern; um desto weniger, da das tiefere Verständnis der kirchlichen Liturgie immer mehr zu schwinden anfang, und selbst bei den Bessergesinnten nur einer ganz subjectiven Auffassung und Gefühlsandacht Platz machten. Man darf sich nicht wundern, dass die grosse Menge der Compositeure nach und nach den Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik auch nur mehr in einem gewissen andächtigen oder ernsteren Ausdrucke fanden, im Uebrigen aber, und gerade im Wesentlichen, sich von dem Dienste der Liturgie ganz entfernten.‡)

Auch in nebensächlichen und äusseren Dingen zeigte sich der allmähliche Niedergang der Kirchenmusik. Man errichtete Chorbühnen contra aram, getrennt und in der Regel weit entfernt vom Altare; Musik und Sänger wurden weltlich, auch Frauen wurden in die kirchlichen Sängerköre zugelassen. Wie ich schon bemerkt habe, war in der alten christlichen Zeit der Platz der Sänger in der Nähe des Altares. Wohl hat man schon seit dem 13. Jahrhundert vielfach eigene Emporen für die Sänger errichtet, sie befanden sich jedoch noch in der Nähe des Altares, in der Regel zwischen Presbyterium und Schiff der Kirche; aber jetzt hatte man den Sängerkhor vielfach an der Rückseite der Kirche ober dem Hauptportale angebracht. Von Beiziehung der mulieres zum liturgischen Gesange findet man in der alten christlichen Zeit keine Spur; es galt das Paulinische: mulier taceat in ecclesia. In den alten Zeiten waren es ja nur Cleriker, welche den Chor zu besorgen

*) Von den meisten der bisher genannten und noch vielen anderen Meistern jener Zeit lies bei *Ambros*, l. c. B. IV.

†) Vergl. *Ambros*, l. c. B. III. S. 556; *Janssen*, l. c. B. VI. S. 150; Dr. *Witt's* Artikel in *Oberhofer's* „*Caecilia*“ 1868, S. 53, 67 und 73, und in *Robert Eitners* Monatsheft für Musikgeschichte 1869 n. 1.

‡) *Franz Commer* hat zwei Bände von *Hasler's* Kirchenmusik herausgegeben in der „*Musica sacra*“ t. 13 und 14. Vergl. *Walter*, Dr. *Witt*, ein Lebensbild, S. 143, 186. — Besonders gerühmt wird eine zwölfstimmige Messe, dann sein fünfstimmiges „*Mein G'müt ist mir verwirrt*“, das noch fortlebt in dem Choral von *Paul Gerhard*: „*O Haupt voll Blut und Wunden*.“

§) Vergl. *Jakob*, l. c. S. 417.

*) Musikbeispiele siehe bei *Schlecht*, l. c. S. 151, sagt von *Aichinger*, er habe nach dem Urtheile Musikverständiger an reiner Schönheit und kunstvoller Durchbildung *Hasler* und *Handl* weit übertroffen.

†) Vergl. *Ambros*, l. c. S. 560; *Janssen*, l. c. 141 und 535 ff.

‡) Vergl. *Ambros*, l. c. S. 557.

hatten, wie auch heute noch die päpstliche Kapelle aus lauter Clerikern besteht und selbst Palestrina nur ein halbes Jahr in derselben verbleiben konnte, und dann wieder ausscheiden musste, weil er kein Geistlicher war. Aber jetzt findest du auf dem Sängerkhore an Stelle der Cleriker Laien, und nicht blos Männer, sondern auch Mädchen und Frauen, um zu singen, um gehört, gesehen — wohl auch applaudirt zu werden, wie im Concertsaale.

Diese Trennung des Musikchores vom Altare war theils Folge von der Verweltlichung der Kirchenmusik, theils aber auch Ursache eines noch weiteren Verfalles derselben. Die *S. congregatio visitationis apostolicae*, welcher die Visitation der Kirchen *Roms* obliegt, hat im J. 1665 bezüglich der Kirchenmusik strengstens vorgeschrieben, dass die Musikbühnen so hoch und eng vergittert seien, dass man von der Kirche aus die Musiker nicht sehen könne; und jüngsthin im Jahre 1884 hat die *Rituscongregation* in einem Erlasse an die Bischöfe *Italiens* erklärt*), „das Beste wäre es, wenn der Sängerkhor nicht über dem grossen Kirchenportale aufgerichtet wäre und die Ausübenden, in soweit als möglich, unsichtbar wären.†

Einen grossen Theil an diesem Niedergange der Kirchenmusik hatte, auch das allmähliche Eindringen der verschiedensten *musikalischen Instrumente* in die Kirche und in die ungebührliche Ausdehnung des kirchlichen *Volksliedes*, von welchen beiden Dingen wir jetzt zu sprechen haben werden.

*) Vergl. Thalhofer, Liturgik, S. 561.

†) Bei meiner jüngsten Anwesenheit in Rom nahm ich indes zu meinem Leidwesen wahr, dass alle Sänger in der St. Peterskirche vom Publikum vollständig gesehen werden können und dass auch die Augen der Anwesenden vielfach mehr auf die Sänger, als auf den Altar und den celebrirenden Priester gerichtet waren.

(Fortsetzung folgt.)

St. Teresa On Church Singing.

In the "Short Instructions" regarding the visitation of convents of the discalced Carmelites, St. Teresa (1582) gives the following directions with reference to the rendition of the chant: "The inspector shall investigate how the choir is conducted with regard to the manner of singing as well as to reading; whether the pauses are properly observed, and whether the singing is done with a moderate subdued tone of voice, to the edification of our neighbor, which, according to our holy vows, is an important duty for us. Two evils emanate from too loud singing: First, it does not sound well to sing without

moderation,—and second, it is contrary to modesty and the spirit of our mode of life. If this point is not observed, the immoderation may injure the religious and disturb the devotion of those who listen. Their singing shall, therefore, be subdued and humble, rather than that they would appear to endeavor to please the audience thereby, —which last seems to have become a custom so universal that now it is almost impossible to correct it. These directions must, therefore, be enforced with great earnestness." (St. Teresa.—G. Schwab. Vol. 5.)

The application to church choirs of the present time is easy to make. Worthy of all praise is the zeal of every choir that sings to please the hearers, but only for the purpose of edifying them, and to attract them to the Divine Service. Any other motives or intentions, all envy and animosity, every seeking for praise and approval is nothing but human servitude, and entirely out of place in the house of God. In church, certainly, nothing should be performed which is common or vulgar and without any musical value. Nevertheless, it is an indisputable fact that simple songs, be they the unisonous plain chant or other melodies easily understood, always make a better and more elevating impression upon the people than many artistic and grand productions of composers of church music.

What has been said applies to organ playing likewise. If this be simple, quiet and comprehensible, it is more effectual from an ecclesiastical point of view than a complicated fugue or other "wild chase" of certain organists. Some of these might be in place in a sacred concert, but from the Divine Service they should be banished once for all.

A. M. D. G.

The Formation of Boys' Voices.

A feature which is as beautiful as it is rare in our churches is a well trained choir of boys. Not that we lack the necessary material; that is certainly available in almost every parish. The truth is, we neglect to cultivate it. We show the same neglect in developing the capacity of our children that is manifested in regard to our grown-up singers. *Artistic* singing is aimed at in very few places, and that is in many instances the source of the prejudice against liturgical music with which we so frequently meet. The matter of developing our boys' voices is of such universal importance, nay, necessity, that it cannot be agitated too often. For that reason we publish here an adaptation of an article which ap-

peared some years since in the *Gregoriusblatt*. The article follows:

The object and aim of all voice culture is to secure a beautiful, sympathetic tone, a tone which throughout the whole range of the voice has the same volume and quality, the same resonance and mellowness, the same metal and carrying power. The first requisite for attaining this condition is a well cultivated manner of pronouncing the words in speaking. Even if we do not go as far as to assert that singing is nothing more than highly developed speech, it is nevertheless apparent to any one that tone and word are intimately united, for the word is not only the matter on which the tone is formed, but it also represents the idea which is conveyed to the mind in an idealized form through the sense of hearing. If our pronunciation lacks refinement and nobleness our singing tone cannot possibly possess these qualities. For this reason is it so important to begin the singing lesson by a distinct recitation of the text. This is the only foundation upon which beautiful singing can be built.

But what can be done when the boys pronounce their vowels in a flat, shallow, nasal or guttural manner? I tell them to shape the mouth as though they intended to whistle: not to speak from the throat or through the nose, but with their lips. We have but to try it ourselves to be convinced that by this means our speech at once becomes more distinct and more musical. A careful observer will notice that by following this method the boys acquire at the same time, almost unconsciously, the proper mouth formation. The rounded shape of the mouth required to produce a whistling tone is also necessary for the production of a good singing tone.

The same distinctness of pronunciation and enunciation which we have exacted from the boys in their simple recitation of the text, we now insist on when they apply the words to the melody. They are told to sing from the front of their mouths, between their front teeth, with their lips, as it were. If this rule is followed the boys will soon overcome any tendency to a throat tone-quality. Of course an exaggerated application of this rule might lead to a shallow quality of tone. To avoid this we insist on the second rule, namely: open the mouth wide. The mouth should be opened wide enough to admit the two first fingers, in which position it has the right shape for the correct production of the vowel sound *ah*. This width of the mouth-opening must, of course, be modified according to the vowel-sound which is to be produced. By narrowing the shape of the mouth the vowel sound *ah* is easily changed in *oh* or *oo*. It is highly desirable to have the boys differentiate

sharply, even to the point of exaggeration, between the various vowel-sounds. This is especially necessary in certain parts of our country where the vowel-sound *ah* is pronounced almost like the vowel-sound *oh*. The vowel-sound *ay* (represented in Latin text by the diphthong *æ* and the vowel *e*), and the vowel-sound *ee* (*i* in Latin words), offer the greatest difficulty to the formation of a good tone. The *ay* sound must be clear and open—free from any guttural quality. On the other hand the boys must be warned against widening the mouth too much and drawing the lips too close to the teeth, which makes the tone thin and shallow. The difficulty of producing a beautiful tone on these vowel-sounds is greatly diminished by having the boys practice them softly on the middle tones. In producing the vowel-sounds *ah-ee*, *ah-oo*, *ay-ee* represented by the Latin diphthongs *ai*, *au*, *ei*) the tone must be formed on the first vowel-sound and sustained until the moment of passing to the next note before pronouncing the last vowel-sound of the diphthong, which is done by changing the shape of the mouth. We have dwelt first upon the vowel-sounds, because with them we have to produce our tone. Without their proper formation no beautiful singing tone is possible. The consonants should be articulated rapidly and distinctly. To dwell too long on any consonant is destructive of a clear, free tone. Especial care must be directed to the manner in which the boys pronounce *r*, particularly when it occurs at the end of a syllable. The habit exists quite generally of raising the tip of the tongue to the roof of the mouth as soon as the syllable is attacked, which prevents resonance. The tongue should be held low during the whole length of the note or notes given to the syllable, and only raised just before attacking the next syllable, when the *r* is articulated. This rule applies to all final consonants. In the case of one word beginning with the same vowel with which the preceding word ends, the two words are to be carefully separated.

Having thus provided the sonorous cavity, so to speak, we now proceed to the formation of the tone itself. Correct breathing is the first requisite. The breathing must be steady, long sustained and controlled at will. The only correct manner of breathing is that which admits of the perfect control and gradual exhalation of the breath. By means of what is known as abdominal breathing, which must be practiced until it becomes habitual, the lower parts of the lungs are filled with air and the pressure on the windpipe is diminished. The immediate result is a more even and more sonorous tone quality, owing to the fact that the larynx and other tone-producing organs remain in their normal positions. The

latter condition is not possible in case of clavicular breathing, which causes the air to condense in the upper parts of the lungs, producing a tension highly detrimental to a free production of the tone, besides easily causing fatigue. Breathing exercises of about ten minutes' duration should precede every lesson until the boys have acquired sufficient faculty in holding their breath to enable them to sustain short musical phrases without diminishing the volume of tone or without dropping from the pitch. Our modern church composers have carefully indicated all breathing places by means of short strokes. The observance of these marks should be strictly insisted upon by the teacher, because if the boys neglect taking a deep breath whenever they occur, flattening and breaking up of the musical phrase will be the inevitable result.

The development of the head tones is also of great importance in the formation of boys' voices. It is useless to try and explain theoretically to the boys the difference between a head tone and a chest tone. It is easier to convey to them a notion of this difference by means of such exercises as the following: Let

— = —
one of the boys sing the scale from *f* — *f* and then call the attention of all to the fact that the higher tones of the scale were made thinner and weaker than the lower ones. After telling them that the proper or thin tones were produced with the head voice you let them begin with the highest tone of the scale and maintain the same thin, soft tone while descending. After repeating this exercise a few times the teacher will find that the boys are able to carry their head-tones as low as middle *a* before a change of register occurs. It is common experience that boys will carry their chest-tones as high as possible and then stop singing altogether because they cannot get over the break. Soft singing will gradually overcome this difficulty—and when the boys have finally acquired the ability to attack on a note higher than the one on which the break in the voice occurs, the evening out process and the increasing of the volume are only a matter of time and practice. To accomplish this great desideratum the boys should be made to practice parts of the scale

— = —
commencing with *c-g* and back, then *d-a* and back, and so on until high *f* is reached. Persistent repetition of this exercise will soon pro-

— = —
duce encouraging results. The scale *f-f* is the range beyond which the boys will seldom have to reach, and it is within this compass (with occasionally *g* added) that the greatest possible smoothness and evenness should be secured. After the passing from chest to

head tones has become easy, exercises for the swelling of the tones should be undertaken. Have the boys breathe deeply as described above—as if they were to inhale all the perfume of a June rose, have them attack the tone softly, swell until it has reached the fortissimo they are capable of, and then let them as gradually diminish until piano is reached again. This exercise throughout the range of the boys' voices should precede every singing lesson. While this process is going on the boys must be taught how to listen to their own tone, how to become self-critical. These exercises are the basis of all dynamics in singing. Every one knows that without a reasonable degree of dynamic control it is not possible to secure variety of interpretation and that it is therefore of the highest importance that the boys, as well as the men, in the choirs should diligently work to acquire it.

These few hints, the fruit of years of experience, embody the foundation principles for the formation of boys' voices, and if they are diligently applied they will bring wonderful results in a short time. We bring them to a close by setting down these beautiful verses from an old hymn in honor of St. Gregory. They convey the object and purpose of all singing exercises, *i. e.*, a clear and distinct enunciation of the text and the formation of a beautiful tone:

Discite legales verborum pergere calles
Dulciaque egregiis jungite dicta modis
Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum
Verborum normas nullificare queat.*

*Learn to follow legitimate pathways in pronouncing
The words. Join agreeable words to beautiful
melodies.
Let not your care for the words prevent attention to the sounds,
Nor care for the sounds cause you to forget the words.

(J. O. transl.)

The Organist As Choir Director.

There is a distinction between the man who can play pieces on the organ with intelligence and skill and the man who can play a church service with intelligence and skill. It sometimes happens that a man will be both a fine recital player and a fine church player; but on the whole we find that there is a certain antagonism between the two types of artists. This, of course, is true in a general way only, and must be looked upon as an encouragement to a man who wishes to be a good church organist, but is aware that his talents as an executant will never allow him to excel.

If now we consider the average church organist, and ask what are the qualities of most value to him; what are the qualities that will insure him success; what are the qualities that will give him value in the estimation of pastor, people and choir,—we must, I think, concede that the first of these qualities (the most useful of them all) is the quality of being a good choir conductor.

What must a man do who wishes to qualify for good choir leadership? I take it that in the first place he must know something about voices. He must either have taken lessons from some good voice teacher or he must have talked a good deal with good singers, anxious to get their point of view; or he must have that innate sense of vocal fitness and propriety which will stand him instead of an education in voice training and voice culture. Many organists are unable to sing and know very little technically about the voice, and yet have an almost intuitive perception of what is vocally possible. There are occasionally, too, organists who can sing, and who are able to give a very good illustration themselves of the effects which they wish their singers to produce. On the other hand, unfortunately, there are organists who consider the voice merely as an instrument, and have no idea of what it is to treat it with consideration. In the matter of rehearsals, for instance, organists of this latter stamp will extend the time of practice to an hour and a half or two hours, without any thought that the singers can be tired, or be so exhausted as to be quite unable to sing either in tune or with any good quality of voice. In the matter of phrasing, too, an organist who has no vocal sense will insist either on too long phrases which cannot be carried by the voice, or will want the music phrased at very awkward places. This is because he conceives the music instrumentally instead of vocally. The first thing, then, for the organist to do is to get the singer's point of view.

Having cultivated his musical sense so that he has two sides,—an instrumental side for his prelude and postlude work, and the vocal side for his choir accompaniment work,—the organist will approach the music that he uses in his service from the two points of view. The accompaniments he must look upon not only as pieces to be performed exactly and in a finished manner, but also as adjuncts to the voice parts, to be modified as the exigencies of those parts demand. The instrumental sense, however, will prevent him from allowing the singers to take unjustifiable liberties with the music.

Of course the choir director must not forget that as leader he is responsible for the **ensemble**. This will involve the marking of the phrasing places in all music. Many organists allow the singers to settle their own phrasing places. Unfortunately, however, this will too often result in a different phrasing every time the piece is performed. If the music in advance of rehearsal is carefully gone over and the phrasing plainly marked, the effect will be the same every time the piece is sung. All experienced choirmasters will agree with me that it is impossible to obtain unanimity of attack, climactic effect, and accurate **ensemble**, unless the matter of phrasing receives the greatest possible attention.

We find then, that the qualifications of an organist as choirmaster are summed up under three heads: the sympathetic appreciation of the vocalist's point of view; the broad musical conception of the music to be sung; and the accurate attention to the details of performance.

H. C. McDougall,
In the "Musician."

Miscellany.

Dear Miss:

This is an important epoch in your life.

The 1st thing to make a good quire singer is to giggle a little.

Put up your hair in kirl papers every Friday nite, soze to have it in good shape for Sunday morning.

If your daddy is rich you can by some store hair; if he is very rich, by some more, and build it high up onto your head; then git a high-priced bunnit, that runs up very high at the high part of it, and git the milliner to plant some high-grown artifishals onto the higher part of it. This will help you to sing high, as soprano is the highest part.

When the toon is giv out, don't pay attenshun to it, but ask the nearest young man what it is, and then giggle. Giggle a good eel.

Whisper to the girl next to you that Em Jones, which sits on the third seet from the front on the left hand side, has her bunnit trimmed with the same color exact as she had last year, and then put up yore book to yore face and giggle.

Object to every toon unless there is a solow into it for the soprano. Coff and hem a good eel before you begin to sing.

When you sing a solow, shake yore hed like you was trying to shake the artifishals off yore bunnit, and when you come to a

high note brace yoreself back a little, twist yore hed on one side, and open yore mouth widest on that side, shet the eye on the same side just a triphel, and then put in for deer life.

When the preacher gits under hedway with his preechin, write a note onto the blank leaf into the fore part of yore note-book. That's what the blank leaf was made for. Git sumbody to pass the note to sumbody else, and you watch them while they read it, and then giggle.

If anybody talks or laffs in the congregation, and the preacher takes any notis of it, that's a good chance for you to giggle, and you ort to giggle a good eel. The preacher darsent say anything to you becoz you are in the choir, and he can't run the meetinhouse to both ends without the quire. Don't forgit to giggle.—Josh Billings' Advice to the Church Singer.

He who will not seize the truth he sees, will cease to see the truth.

It is art and science that reveal to us and give us the hope of a loftier life.—(Beethoven.)

Unless there is love of beauty in the soul, it can never be expressed through the fingers; and when not expressed through the fingers the audience can never receive the uplifting. Water cannot rise higher than its fountain, nor the audience above the spiritual and mental level of the interpreting artist.—(J. S. Van Cleve.)

—A man and his wife bought a music stool. After a time they brought it back to the upholsterer, declaring with great vexation that they "could make nothing of the dratted old thing. They had twisted it to right and left, and set it on its head, and rolled it on its side, and never a note of music could they get out of it!"

Nature expresses the thought of the Creator in perfect truth and with no added touches of her own; so should the musician. But young musicians, especially singers, forget this great example of strength in simplicity, and are so impressed with the dignity of their art, that with their own unskilled hands they attempt to adorn the structure; and the result is that the whole is so covered up with false ideas and mannerisms, that the true art is concealed.

Bericht.

ST. LOUIS, MO.

Am 3. Juni feierte der hochw. Herr G. A. Reis, Pfarrer der St. Liborius-Kirche sein silbernes Priesterjubiläum. Dass der Kirchenchor unter Leitung des tüchtigen Dirigenten J. A. Anler sein Bestes leistete, braucht wohl nicht erwähnt zu werden. Nach Mittheilungen der „Amerika“ wurde beim Festgottesdienste gesungen: „Non nobis, Domine“ von M. Haller („Caecilia“ 1887) beim Einzuge des Jubilars in die Kirche; zum Hochamte: Das Proprium der Messe, Choral: als Einlagen: „Justus ut palma“ von Loebmann, und „Jubilate Deo“ von J. Singenberger; das Ordinarium Missae: Haller's Missa „Assumpta est“ mit Instrumentalbegleitung; vor der Predigt: „Veni Creator“ von Fr. Witt. „Der St. Liborius-Männerchor“, schreibt der Berichtersteller, „erledigte sich seiner Aufgabe in mustergiltiger Weise unter Leitung seines Dirigenten Herrn Joseph A. Anler. Der Chor verfügt über sehr reiche Stimmittel und was Präzision, Aussprache und verständnisvolle Interpretation anlangt, verdient er voll auf den beidenerwerbenden Ruf, den er genießt. Unter Mitwirkung der Klein'schen Kapelle sang er in vortrefflicher Weise die Messe „Assumpta est“ von M. Haller. Diese Orchestrierung war bei Gelegenheit der C. K. of A. Konvention vor 10 Jahren arrangirt worden und gelangte in der St. Liborius-Kirche zur Aufführung. Prof. Klein war damals an der Arbeit theilhaftig und leitete auch gern sein Orchester. Der hochw. Erzbischof hatte die Heranziehung eines Orchesters zu der kirchlichen Feier zugelassen. Verschiedene Geistliche sollten in freimüthiger Weise den Sängern Lob, besonders für die Wiedergabe des Choral. Bei dem dem Hochamt folgenden Segen mit dem Hochwürdigsten wurde „O Salutaris“ von Abbe Vogler und „Tantum ergo“ von Quadflieg gesungen. Nach dem Segen sang die Gemeinde mit Orgel- und Orchesterbegleitung, „Grosser Gott, wir loben Dich.“

Zur Musikbeilage.

Sowol der Offertoriumtext „Calix Benedictionis“ als auch „Duo Seraphim“ und „Tres sunt“ können jederzeit als Einlage zum Offertorium, oder auch vor dem Tantum ergo benutzt werden. Dabei kann sowol der erste Theil (Pars prima) von Vittoria's herrlicher Composition als auch der zweite Theil (Pars secunda) allein, oder es können beide in unmittelbarer Folge gesungen werden, und zwar vom 4-stimmigen Männer- oder Frauenchor.

Kirchenmusikalische Kurse in Beuron (Hohenzollern), Deutschland.

Jährlich vom 15. Oktober bis 15. Juni.

Diese Kurse, welche angehenden Organisten und Chordirigenten Gelegenheit bieten, gründliche theoretische und praktische Kenntnisse in der katholischen Kirchenmusik, den einschlägigen Fächern, besonders in Choral und Liturgik zu erwerben, werden unter Mitwirkung einiger Benediktiner von namhaften Fachmännern aus dem Laienstande geleitet. Wohnung und Verpflegung finden die Herren Teilnehmer im St. Gregorius-hause je nach Wunsch in Einzelzimmern oder in gemeinschaftlichen Sälen.

Um Prospekte wende man sich an

P. Leo Sattler O. S. B., Beuron.

